

MARIELA INSÚA Y ROBIN ANN RICE (EDS.)

EL DIABLO Y SUS SECUACES EN EL SIGLO DE ORO. ALGUNAS APROXIMACIONES



«AQUÍ LES PREGUNTO YO: ¿A QUIÉN FUERZO YO AL
PECADO?»: DE IRRUPCIONES EN ESCENA, EL LIBRE
ALBEDRÍO Y OTRAS CUESTIONES DEMONÍACAS

Leonardo Sancho Dobles
Universidad de Costa Rica

«Si otra cosa vuesa merced desea saber de nosotros, pregúntemelo, que yo le sabré responder con toda puntualidad, que como soy el demonio, todo se me alcanza».

Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. II, XI, «De la estraña aventura que le sucedió al valeroso don Quijote con el carro o carreta de «Las Cortes de la Muerte».

I. «DETERMINÓ QUE SE HICIESEN UNOS JOCOSOS ENTREMESSES»

Don Joaquín de Oreamuno y Muñoz de la Trinidad¹, quien viviera entre 1755 y 1827, escribió un grupo de tres piezas dramáticas breves² que se representaron en la provincia de Costa Rica el domin-

¹ Pertenecía a una de las familias más influyentes de la provincia, tenía formación militar, se desempeñaba como Capitán de la Compañía de Granaderos y era también conocido por su habilidad para componer versos. Ver Sáenz, 1994.

² Las piezas breves de Oreamuno se han publicado en varias oportunidades: «Testimonio de las festividades hechas en la ciudad de Cartago con motivo de la exaltación al trono de Fernando VII (1809)», 1951; Sáenz, «¡Viva nuestro rey Fernando! (Albores del teatro costarricense)», 1995; «Sección documental», *Revista de historia*, 34, 1996, pp. 179-221; «Loa N° 4 y entremeses N° 5 y 6», *Boletín Circa*, 27-28, 2001, pp. 23-50; Oreamuno, «Unos jocosos entremeses de Joaquín de Oreamuno», 2009; Brenes, 2010.

go 29 de enero del año 1809. El conjunto dramático constituía una parte importante de las actividades festivas y cívicas que se realizaron en aquella oportunidad con motivo de la exaltación al trono y jura de lealtad al monarca Fernando VII y fueron llevadas a escena como la función cultural de clausura de todas las festividades. Las celebraciones se desarrollaron durante varios días y se realizaron porque la corona española atravesaba por un momento convulso, el rey Carlos IV había abdicado a favor de su hijo, y se había establecido que las colonias de ultramar demostraran, mediante actos cívicos y festivos, lealtad y vasallaje ante la monarquía.

En principio, el gobernador provincial don Tomás de Acosta había preferido clausurar las fiestas con la puesta en escena de alguna comedia al mejor estilo del teatro del Siglo de Oro, sin embargo por no contar con un espacio adecuado para tal efecto —y por tratarse de una provincia pobre— se optó por realizar unas piezas de teatro breve: «no habiendo en la ciudad ni casa a propósito para coliseo; ni lo necesario para bastidores, ni lo demás conveniente para una comedia digna del objeto de esas funciones: determinó que se hiciesen unos jocosos entremeses»³ los cuales encomendó al Capitán de Granaderos, pues el gobernador Acosta conocía «sin duda las dotes de versificador del Capitán Oreamuno»⁴.

El conjunto teatral se considera dentro del modelo del teatro breve aurisecular, no sólo por los escasos versos que cada una de ellas contiene y por la estructura de la rima y la métrica, sino por los diferentes rasgos que a nivel dramático poseen. La pieza inicial, llamada «Loa N° 4», tiene un total de 334 versos; el denominado «Entremés 5»⁵ —también llamado «El entremés» internamente en el conjunto de las tres pequeñas obras teatrales— le corresponde un total de 769 versos, mientras que la obra breve final posee apenas 337 versos.

La loa con la que se abre la representación escénica establece el contexto histórico y político en el que se hallaba la corona española en ese momento, e introduce la pieza de fondo. El «Entremés 5» constituye la pieza de mayor extensión, complejidad y acción dramá-

³ Bonilla, 1951, p. 317.

⁴ Sáenz, 1994, p. 58.

⁵ En el conjunto se utiliza la denominación de un género dramático breve, el entremés; aunque las tres obras de Oreamuno poseen elementos de esta variedad de textos, ninguna de las piezas conserva la estructura y las características exactas de alguno de estos géneros teatrales breves.

tica y consistía en la pieza teatral más importante dentro del conjunto y en la actividad de clausura de todas las festividades llevadas a cabo en la provincia. En ella se escenifica un juicio para condenar a Napoleón Bonaparte —representado por un muñeco estafermo, el cual es incinerado en el momento del clímax dramático—; intervienen en la pieza breve las cuatro virtudes cardinales —la Justicia, la Templanza, la Fortaleza y la Prudencia— concebidas al modo del teatro alegórico, un verdugo llamado Siclaco —quien por su picardía y gracia popular acapara todo el interés del público y de la representación— y el diablo, el cual irrumpe sorpresivamente en la escena que se desarrolla en el tablado erigido para la ocasión. Finalmente, la pieza con la cual se cierra la representación escénica es concebida para extender el espectáculo teatral e intervienen en ella dos personajes, Serapio y Calandraco, quienes discuten sobre si el primero salió a escena y ofendió a las mujeres que estaban dentro del público que asistió a la actividad festiva de clausura en aquella ocasión.

En esta oportunidad, se analizan algunos detalles de la segunda de estas piezas de Joaquín de Oreamuno. Particularmente se observa y comenta lo que concierne a la presencia del personaje del demonio, pues su entrada sorpresiva en escena en la cual se lleva a cabo el juicio, el forcejeo y la discusión con el verdugo, los argumentos en torno al cuerpo y al alma, así como la «relación» en la cual el personaje diabólico argumenta sobre el bien y el mal y sobre el libre albedrío, dan amplio margen para examinar el tratamiento y posibles significaciones que en la época, y en la provincia de Costarrica, se le daba a la figura demoníaca en la representación dramática.

2. «POR CASTIGAR A UN CULPADO, EL QUE ATREVIDO Y OSADO A NUESTRO REY ENGAÑÓ»

Como se ha hecho notar, en lo interno del conjunto teatral⁶ escrito por Oreamuno, la pieza de fondo es la conocida como el «Entremés» en la cual se pone en escena una suerte de juicio en contra del imputado Napoleón Bonaparte el cual se representa en escena mediante la figura de un monigote. Al inicio de la obra interviene la Música y en su breve parlamento, escrito en redondillas, establece el tema que se va a desarrollar a continuación:

⁶ En esta oportunidad se utiliza la edición de Oreamuno, «Unos jocosos entremeses de Joaquín de Oreamuno», *Herencia*, 22, 2009.

MÚSICA Un aparente juzgado
 se va a poner esta vez
 en forma de un entremés
 por castigar a un culpado,
 el que atrevido y osado
 a nuestro rey engañó
 y a la Francia lo llevó
 con intento depravado (vv. 1-8).

Como se observa con claridad, se le expone al público que la representación teatral que va a presenciar seguidamente es una suerte de juicio, realizado a manera de un «entremés», para condenar al causante de la crisis en la corona española. Luego de esta corta intervención de la Música, sale al tablado la Justicia, el personaje que va a liderar el juicio, y le dirige a la audiencia un parlamento en el que le explica las razones por las cuales los personajes alegóricos femeninos serán representados por actores varones y le pide las disculpas pertinentes:

 porque este es un tribunal
 de justicia que intentamos
 poner en esta ocasión
 para juzgar a un bastardo,
 traidor, forajido e infiel,
 y, para bien castigarlo,
 el hábito mujeril
 no es bien visto en un juzgado,
 tan vigoroso y severo,
 como lo permite el caso (vv. 21-30).

Luego de pronunciar su parlamento llama a escena al personaje del verdugo, Siclaco, quien acude presto al llamado, hace gala de sus objetos de tortura y de su gracia y fisga popular. La Justicia le solicita traer a la escena a las demás virtudes, pero el verdugo la cuestiona por tomar en cuenta a la alegoría de la Templanza en el juicio y le sugiere que, en su lugar, hubiera llamado a la Ira. En todo caso el personaje cumple con la orden, sale del tablado a buscar a las virtudes restantes y regresa inmediatamente asombrado de que sean personajes femeninos representados por actores masculinos. Seguidamente, la Justicia dispone los lugares que ocuparán durante el proceso y nuevamente le solicita a Siclaco que traiga a escena al acusado, el muñeco estafermo combustible que representa a Napoleón Bonaparte:

«Justicia: Y así, para dar principio, / vaya el ministro Siclaco / a traer aquese estafermo, / figura, fantasma o diablo» (vv. 245-248), como se puede notar, antes de que ingrese a escena, el imputado en el juicio es puesto al mismo nivel que el demonio. Durante el proceso, cada una de las virtudes pronuncia un parlamento en el que se alaban las cualidades que le corresponden al monarca Fernando VII y, al finalizar cada argumento, Siclaco arremete con su gracia en contra del monigote y lo azota o bien lo ataca a pescozones. Un aspecto que llama la atención en este simulacro de juicio es que los argumentos, que esgrimen los personajes alegóricos, no son precisamente en contra del supuesto acusado, por el contrario los razonamientos se inclinan a favorecer y a exaltar la imagen del monarca ausente el cual, en esta simulación, vendría a representar el ofendido o la víctima.

En esta primera parte de la obra teatral se realizan varias comparaciones que homologan y llevan a un mismo plano a Napoleón Bonaparte y al diablo. Por ejemplo, en el parlamento que le corresponde a la Templanza, esta virtud argumenta «de aquel maldito incendiario, / que con su fuego infernal / convirtió en ira y agravio / a la nobleza de España» (vv. 444-447), con lo cual hace referencia, mediante la alusión al fuego del infierno, a la actitud maligna y perversa que este evidenció hacia la monarquía española en aquel momento histórico y la crisis que se desencadenó posteriormente como consecuencia de su maldad. En este sentido, los diálogos que mayor referencia hacen al espíritu satánico del muñeco estafermo son los que corresponden al personaje de Siclaco, el cual entre sus actitudes graciosas lo caracteriza como descendiente directo de Satanás: «que es por sus obras y acciones / natural hijo del diablo» (vv. 409-410), y luego lo compara con el mismo demonio y plantea que su maldad y perversión lo hace un personaje totalmente diabólico: «Bonaparte del infierno / y totalmente infernado / por los pies, por la cabeza, / por el pecho y los costados» (vv. 498-502). Estos parlamentos declamados en esta parte de la pieza hacen referencia a las características demoníacas y malignas que posee la figura que representa Napoleón Bonaparte y sirven de preámbulo a la entrada del personaje del diablo, el cual aparece de manera inesperada en el tablado.

El demonio irrumpe en la escena hacia la segunda parte de la pieza, luego de que las virtudes han expuesto sus argumentos, el verdugo ha hecho gala de sus garbos y picardías, pero aún no se ha dictado la sentencia. Por lo que se puede extraer el texto, y por la exclama-

ción que hace Siclaco —«¡Jesús y toda la corte, / Santo Dios y santo santo! / ¡Qué serpiente! ¡Qué dragón! / ¡Qué fantasma! ¿Eres el diablo?» (vv. 508-511)—, el vestuario con el cual el demonio sale al escenario era una especie de disfraz de fantasma, dragón o serpiente. A partir de la entrada de este personaje al tablado se lleva a cabo una pugna entre el verdugo y el diablo en la que hay cuestionamientos, forcejeos, amenazas y un llamativo diálogo entre ambos alrededor de quién tiene potestad sobre el cuerpo y el alma del monigote que se ha estado juzgando. En la pieza los personajes parten de la idea de que el fanteche es la imagen representada de Napoleón Bonaparte y que se juzga su alma pecadora, mientras el cuerpo es solamente el espacio en el cual ha habitado su ánima.

Al inicio de este forcejeo, el verdugo le pregunta al demonio qué es lo que quiere y este le responde que su propósito es llevarse el «cuerpo helado» porque en el infierno estará mejor. Siclaco se opone porque él es el que está a cargo del cuerpo de muñeco estafermo, amenaza con golpearlo e insiste en que no se lo dará; el diablo lo contradice y argumenta que es propiedad de él. El verdugo lo interpela nuevamente cuestionándole que quién fue el que le dio la orden de dejárselo y este le responde que ha sido la Justicia porque en todo caso el alma, al haber cometido una serie de pecados, le pertenecía. En seguida se produce la segunda amenaza del verdugo quien comenta, además, que el mal olor —probablemente sulfúrico— le mortifica el olfato. El diablo le pregunta a Siclaco las razones por las que, si ya el alma estaba maldita y condenada al infierno, el cuerpo también debería llevarse:

¿Por qué pones embarazo
para que yo lleve el cuerpo
adonde está? Sin embargo,
quiero que tú me respondas
a lo que os voy preguntando
¿aquella alma es de este cuerpo? (vv. 553-558)

Seguidamente el personaje le pregunta al verdugo a quién le pertenece el cuerpo, a lo que Siclaco responde que es pertenencia «De la tierra y los gusanos» (v. 561). El demonio se sorprende de la respuesta y arguye que si el alma del monigote *per se* estaba condenada al infierno, también el cuerpo le pertenece a él y por eso debe conducirlo hacia los abismos infernales. La tesis del verdugo es, entonces, que si

el personaje del diablo tiene la potestad para llevarse los cuerpos de todos los condenados al infierno, debería llevarse también todos los pecadores que han sido «conducidos a la tierra de la que fueron formados» (vv. 574-575). Nuevamente el personaje demoníaco se admira de los juicios de Siclaco y, una vez más, el verdugo le pide enérgicamente al demonio que se aleje por su mal olor y lo amenaza con propinarle latigazos.

A lo largo de esta pugna y forcejeo que llevan a cabo estos dos personajes, sobresalen cuestiones que pueden conducir hacia una reflexión mucho más profunda; como, por ejemplo, el tema de la dicotomía del cuerpo y el alma o bien la contradicción que deviene esa dualidad porque el cuerpo es mortal y, opuestamente, el alma inmortal. Se trata de temas que tienen muchas implicaciones éticas, morales, así como espirituales y bien se podrían profundizar desde los ámbitos de la teología y de la metafísica.

En esta pugna el diablo se empeña en llevarse el cuerpo y Siclaco se lo impide argumentándole que si se lo va a llevar para quemarlo eso lo puede hacer él mismo, pues nada más está aguardando la sentencia de la Justicia para hacerlo; aun así el demonio reitera que él es el que tiene la potestad para vengarlo. A continuación Siclaco lo acusa de ser el causante del mal, la ruina, el estrago, la conspiración en contra del monarca Fernando VII y de incitar a Napoleón Bonaparte a actuar de esa manera, en palabras del verdugo:

¡Qué bueno está eso, maldito!
Que después que indujiste,
y favoreciste tanto
para que causara al mundo
tanta ruina y tanto estrago,
por tu gusto y por tu causa,
le quieres dar ese pago.
¡Maldito seas, y malditos
tus cautelosos engaños!
Por eso te damos todos
el deshonoroso dictado
de padre de la mentira (vv. 612-623).

El parlamento anterior envuelve ciertos aspectos de orden teológico y permite, además, hacer alusión a un texto literario calderoniano. En primer lugar, se puede entender que Siclaco homologa al demonio con el pecado pues, de acuerdo con el personaje, es él

quien ha tentado, mediante engaños, a Napoleón Bonaparte a actuar de esa manera, sembrando cizaña en su alma para que acometiera de tal modo en contra de la monarquía española.

Si bien es cierto existe un binomio entre el diablo y el pecado — desde la tentación transformada en serpiente en el Paraíso que indujo a los humanos a probar del fruto prohibido y cometer así el primero de los pecados—, es pertinente hacer alusión, además, a la figura alegórica del pecado en el auto sacramental de Calderón de la Barca que lleva el título de *El pleito matrimonial*, pues hacia el final de esta pieza el personaje alegórico del Pecado desciende a los abismos rabiando pues no pudo lograr sus objetivos, con lo cual se podría entender perfectamente que retorna a su morada y desciende a los infiernos, pues el demonio es el espíritu que induce a cometer faltas y pecados.

En el auto calderoniano las alegorías de la Muerte y el Pecado, respectivamente, les tienden trampas al Cuerpo y al Alma, pues la Muerte tiene potestad sobre el Cuerpo mientras que el Pecado sobre el Alma. En el auto sacramental se da a entender que la dicotomía Cuerpo y Alma —mortal e inmortal— son unidas por el fuego de la Vida: «que somos Cuerpo, Alma y Vida; / Cuerpo, bruto material; / Alma, espíritu inmortal, / y Vida, llama encendida»⁷. Aunque esta pieza de teatro breve del Siglo de Oro no represente un intertexto fácilmente reconocible en el «entremés» de Oreamuno, sí permite ampliar los conceptos e ideas que subyacen en esta pieza como las cualidades y diferencias entre el cuerpo y el alma.

Por otra parte, conviene también hacer énfasis en el hecho de que, en el mismo parlamento pronunciado por el verdugo, Siclaco está maldiciendo al personaje diabólico, se refiere a sus artimañas y embustes como, por ejemplo, incurrir en la mentira y lo denomina textualmente «padre de la mentira». En este sentido hay una clara alusión al texto bíblico —al *Evangelio según San Juan*, 8,44— donde al diablo se le conoce como embustero y mentiroso: «y no se mantuvo en la verdad, porque no hay verdad en él; cuando dice la mentira, dice lo que le sale de dentro, porque es mentiroso y padre de la mentira».

Con el pretexto de resolver quién tiene la potestad de deshacerse del cuerpo del monigote, los personajes discurren sobre el bien y el

⁷ Calderón de la Barca, *El pleito matrimonial*, vv. 329-332.

mal, la verdad y la mentira, el cuerpo y el alma, la muerte y la inmortalidad, temas que poseen implicaciones de orden ético y teológico. En este sentido, se puede observar la manera mediante la cual el texto breve de Oreamuno sugiere ideas abstractas y conceptos teológicos que permiten hacer una lectura mucho más minuciosa de las significaciones que hay en esta discusión y en el contexto en el cual se representó esta pieza.

Entre el forcejeo y la serie de maldiciones que Siclaco le vocifera al Demonio se observa con claridad la manera cómo lo amenaza y le profiere una sucesión de insultos, por ejemplo: «hediondo, sucio, traidor / necio, infame y muy porfiado / y sobre todo embustero» (vv. 627-629) ofensas que dan pie al personaje para que pronuncie un extenso parlamento —una «relación»— en el cual se defiende de todas las recriminaciones que le ha hecho el verdugo:

| | |
|--------|---|
| DIABLO | Calla, ignorante, menguado, que no sabes lo que dices, y así por todo cuidado tú y también todos aquellos que piensan yo los engaño, oigan esta relación que les haré por lo claro. Que yo perdiera la gracia por mi soberbia y pecado, eso lo sabe cualquiera y yo no puedo negarlo, pero que me culpen todos en sus delitos me agravio, porque si el creador les dio con su poderosa mano, de todos cinco sentidos para que lo bueno y malo conocieran y también con su instinto vero y claro supieran de punto fijo, que lo bueno es aplicado a Dios, como a mí lo malo, el que quebranta la ley se arriesga a ser condenado, si no se aplica los medios de gracia para ser salvos. |
|--------|---|

A toda criatura dio,
por su poderosa mano
libre albedrío y ¿para qué?
Pongan en esto cuidado,
para que a él se inclinen
ya a lo bueno o ya a lo malo.
Aquí les pregunto yo:
¿a quién fuerzo yo al pecado?,
¿a quién precipito yo
con violencia a que sea malo?
Miente, miente quien lo dice;
quien lo piensa está engañado.
Que yo usando de mi oficio
ponga trampas, ponga enredos,
forme astucias, teja lazos,
eso por mi gusto lo hago,
pero a ninguno lo empujo
que caiga precipitado:
el que cae en alguno de ellos
es por su acto voluntario.
A mí me castiga el justo,
a mí me atropella el santo,
el pecador me acaricia
y me gratifica el malo.
Pues si esto lo saben todos
¿por qué, atrevidos y osados
en sus delitos y errores,
le cargan la culpa al diablo? vv. 630-683

En su argumento el demonio es franco, en su parlamento establece que, en efecto, no goza de buena fama entre los humanos. Sin embargo, agrega que Dios les ha proporcionado a los mortales los sentidos para conocer, percibir y sentir, además les ha concedido el instinto para distinguir entre el bien y el mal. El personaje plantea que la bondad le corresponde a Dios y la maldad al diablo, sin embargo, el creador también les ha otorgado a los humanos el libre albedrío para que se inclinen hacia el bien o hacia el mal. Por otra parte, cuestiona que él no lleva a la fuerza a nadie a cometer pecados ni los conduce violentamente hacia los vicios y la maldad; es cierto que él hace trampas y enredos, pero no obliga a los mortales a que actúen de esa forma, pues eso lo hacen por un acto de voluntad,

haciendo uso del libre albedrío. Por lo tanto, concluye el diablo, no deberían culparlo de los errores, vicios, delitos, pecados y maldades de que cometen los humanos. En síntesis, lo que expone el personaje en su relación es que en la vida terrena existen el bien y el mal, el demonio solamente incita al mal y al pecado pero no obliga a que los seres humanos se precipiten en él, eso lo hacen ellos por su propia voluntad de elección, pues los mortales se pueden inclinar hacia el bien o hacia el mal haciendo uso del libre albedrío, por lo tanto no se debe atribuir toda la responsabilidad del comportamiento humano al diablo y a toda la maldad que él representa.

3. «¿POR QUÉ ATREVIDOS Y OSADOS EN SUS DELITOS Y ERRORES LE CARGAN LA CULPA AL DIABLO?»

El marco filosófico y teológico que propone Santo Tomás de Aquino posibilita interpretar los alcances y la significación de la pieza de Joaquín de Oreamuno. Algunas ideas de la filosofía tomista permiten comprender, con cierto detalle, la aparición del personaje demoníaco en escena, el simbolismo del monigote maldito, la discusión sobre la potestad sobre alma y el cuerpo y la relación del demonio en torno a la bondad, a la maldad y al libre albedrío.

En el pensamiento tomista el concepto de ser humano se sitúa en los confines de los dos mundos: el espiritual y el sensible⁸, es decir el individuo está compuesto por el cuerpo material y el alma espiritual; por su parte, el cuerpo coincide con los demás seres materiales y pertenece al mundo sensible, pero se distingue de los otros seres corpóreos precisamente por su alma, entendida como una forma de categoría superior. El alma es concebida como una sustancia que subsiste y puede perdurar con independencia del cuerpo⁹ y está caracterizada por su vida intelectual o racional, la cual se divide, a su vez, en *cognoscitiva*, a la que le corresponde el entendimiento, y la *apetitiva* a la que le corresponde la voluntad y tiene la gracia de la libertad.

Por otra parte, con respecto a la moral en el pensamiento de Santo Tomás, se plantea que se trata del gobierno universal de Dios sobre la creación y es *Fin* último de todas las cosas, su primera *Causa* y su primer *Principio*; por lo tanto la voluntad del ser humano debe

⁸ Fraile, 1975, p. 426.

⁹ Fraile, 1975, p. 434.

inclinarse hacia el bien para alcanzar la plenitud mediante acciones voluntarias, libres y dirigidas por la razón. En el devenir de la vida humana se adquieren cualidades¹⁰ que potencian esas acciones: las virtudes y los vicios, según sea la inclinación, respectivamente, del alma hacia el bien o hacia el mal; las virtudes corresponden, entonces, a la bondad del ser humano, mientras que los vicios se relacionan con la maldad. El fin de todo ser humano consiste en alcanzar la perfección, por lo tanto los principios de los actos humanos son el entendimiento y el apetito, ambos principios están regidos por una serie de virtudes, entendidas como una disposición para actuar bien, que confiere su última perfección a las potencias del alma; entre muchas se destacan cuatro que son la prudencia, la justicia, la templanza y la fortaleza, denominadas como virtudes cardinales debido a su importancia.

Finalmente, otro punto que conviene destacar en el pensamiento tomista es el relativo a la ley, pues se trata del principio que rige las acciones humanas para perseguir el bien común; es decir, regula los actos del individuo en orden al bien de la comunidad. Como se puede observar, las bases tomistas del comportamiento humano se orientan hacia la búsqueda del bien y están fundamentadas en una serie de principios y virtudes morales, éticas, teológicas y, a su vez, explican las razones de la existencia del alma y de la supremacía de lo espiritual ante lo material, así como la libertad de elección. Estas nociones teológicas y morales planteadas por Santo Tomás de Aquino subyacen a lo largo de los argumentos esgrimidos por el demonio y el verdugo Siclaco en el proceso que se representa en la pieza de Oreamuno.

El juicio que se escenifica resulta bastante particular porque, si bien es cierto que hay un imputado, en lugar de esgrimir argumentos en su contra, se exaltan las virtudes de la víctima —en este caso el monarca ausente— y, por otra parte, se lleva una defensa del diablo, al cual se le atribuye haber inducido al fante a cometer una falta. Sin embargo, no se trata, en ningún momento de la pieza, del personaje al cual se juzga. En la simulación del juicio llevado a escena, en ningún momento se demuestra la inocencia del culpado; por el contrario, se alaban las virtudes de la víctima y se hace una defensa, con un fundamento teológico y moral, de quien indujo al imputado a actuar de tal manera.

¹⁰ Fraile, 1975, p. 465.

El veredicto final es claro: si bien es cierto que el demonio tentó al muñeco estafermo —en tanto representación alegórica y simbólica— mediante engaños, trampas y enredos, este actuó por su propia voluntad, haciendo uso del libre albedrío, y fue en contra del bien común, desatendiendo las virtudes, quebrantando la ley y atentando en contra de la monarquía española. Por lo tanto su alma —racional— debe ser condenada, por pecadora, a los infiernos; mientras que su cuerpo —material y terrenal— debe ser incinerado en escena para alejar el mal en la provincia. El verdugo Siclaco cumple la sentencia y, con el fuego que le facilita el personaje del diablo, hace arder al monigote en el tablado y exclama, entre otras cosas, la siguiente copla: «Si el ministro del Infierno / atiza los condenados, / haga él allá lo que quiera / y yo aquí lo mismo que hago» (vv. 732-736).

La irrupción del demonio en la pieza breve de Joaquín de Oreamuno deja en claro, entonces, que el alma de quienes comenten una falta contra la moral, obviamente, debe ser conducida al infierno, mientras que el cuerpo de quien ha cometido algún pecado debe ser incinerado en su tránsito terrenal para, finalmente, purgar el daño en la provincia y también para escarmiento de quienes presenciaron la representación teatral aquel lejano domingo del 29 de enero de 1809.

BIBLIOGRAFÍA

- Bonilla, Hermenegildo, «Relación de las funciones hechas en Cartago, Ciudad Cabecera de la Provincia de Costarrica que con motivo de la Proclamación del Rey N. S. Dn. Fernando 7º que Dios guíe la que se executó el 15 del mes de Eno. de este año», *Revista de Archivos Nacionales*, 10-12, 1951, pp. 313-317.
- Brenes, Guillermo, «¡Viva nuestro Rey Fernando! Teatro, poder y fiesta en la ciudad colonial de Cartago (1809). Una contribución documental», *Escena*, 66, 2010, pp. 95-123.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El pleito matrimonial*, ed. Mònica Roig, Kassel, Reichenberger, 2011,
- Fraile, Guillermo, *Historia de la Filosofía II. B. Filosofía judía y musulmana. Alta escolástica: desarrollo y decadencia*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1975.
- Fonseca, Elizabeth (ed.), «Sección documental», *Revista de historia*, 34, 1996, pp. 179-221.
- Rodríguez, Francisco (ed.), «Loa N° 4 y entremeses N° 5 y 6», *Boletín Circa*, 27-28, 2001, pp. 24-50.

- Sancho, Leonardo (ed.), «Joaquín de Oreamuno. Unos jocosos entremeses de Joaquín de Oreamuno», *Herencia*, 22, 2009, pp. 25-83.
- Sáenz, Jorge, *Don Joaquín de Oreamuno y Muñoz de la Trinidad. Vida de un monárquico costarricense*, San José, EUNED, 1994.
- Sáenz, Jorge, «¡Viva nuestro rey Fernando! (Albores del teatro costarricense)», *Revista Nacional de Cultura*, 27, 1995, pp. 55-81.
- «Testimonio de las festividades hechas en la ciudad de Cartago con motivo de la exaltación al trono de Fernando VII (1809)», *Revista de los Archivos Nacionales*, 10-12, 1951, pp. 311-340.